

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

86 | 2018

Varia

---

### Sylvie Lindeperg, Ania Szczepanska, *À qui appartiennent les images ?*

Carine Bernasconi

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7285>

DOI : 10.4000/1895.7285

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 216-218

ISBN : 978-2-37029-086-1

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Carine Bernasconi, « Sylvie Lindeperg, Ania Szczepanska, *À qui appartiennent les images ?* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 86 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7285>

---

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© AFRHC

---

# Sylvie Lindeperg, Ania Szczepanska, *À qui appartiennent les images ?*

Carine Bernasconi

---

## RÉFÉRENCE

Sylvie Lindeperg, Ania Szczepanska, *À qui appartiennent les images ?* Paris, Maison des sciences de l'homme, « Interventions », 2017, 149 p.

- 1 Fruit des travaux du groupe de recherche éponyme, « À qui appartiennent les images ? », créé dans le cadre du Labex création art et patrimoine (CAP), ce « petit » livre (149 pages en petit format) pose la « grande » question de la provenance des images d'archives quelles qu'elles soient et interroge, de fait, la responsabilité de ceux qui les mettent à disposition et de ceux qui les utilisent. Le caractère dual du Labex, à la fois observatoire et laboratoire expérimental, explique la spécificité de cet ouvrage qui aborde des zones encore peu explorées dans les travaux récents sur les archives : il s'agit de s'intéresser à des questions pratiques liées à la mise à disposition de ces images au moment de la production d'un film – accessibilité, coût, copyright, cadre légal, des données qui vont forcément informer la facture même de l'œuvre et de mettre au jour les impératifs liés au contexte de diffusion (télévision, salles de cinéma, festivals, cadre pédagogique) qui conditionnent le format selon le public visé.
- 2 De fait, les publications récentes sur l'utilisation des images d'archives dans des films destinés au cinéma ou à la télévision abordent les archives et les pratiques archivistiques selon une perspective historique, théorique ou analytique s'intéressant principalement aux implications et aux discours produits par cette utilisation et non pas à ses modalités pragmatiques. Notons à cet égard le numéro double de la revue *Décadrages* entièrement consacré au cinéma de « re-montage » et au « *found footage* » (« Cinéma de re-montage », n° 34-35, 2016-2017) et celui de la revue *Cinémas* (« Attrait de l'archive », vol. 24, n° 2-3, 2014) ; signalons également la jeune revue *Found Footage*

*Magazine*, créée en 2015, consacrée aux développements théoriques concernant les pratiques de « re-montage ».

- 3 Par ailleurs, les aspects juridiques et les droits d'auteurs de ces images – qui, comme le montre cet ouvrage, posent souvent problème aux utilisateurs des archives et autour desquels règne un certain flou – sont encore assez peu abordés dans le domaine de la recherche : si Kristin Thompson a déjà posé la question des droits d'auteur concernant l'utilisation de « *stills* » avec le cas des images extraites d'un film servant à illustrer des articles sur le cinéma (« Report of the Ad Hoc Committee of the Society For Cinema Studies, « Fair Usage Publication of Film Stills » », *Cinema Journal*, vol. 32, n° 2, hiver 1993) plus récemment, la question des droits d'auteurs a été abordé de front par Monika Dommann à travers deux exemples hardis et complexes, la photocopie et l'enregistrement musical, qui ont pour intérêt de montrer la fragilité de la propriété intellectuelle à travers des pratiques d'utilisation entre 1850 et aujourd'hui (*Autoren und Apparate, Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Francfort s/Main, S. Fischer, 2014).
- 4 Sans les hiérarchiser, Lindeperg et Szczepanska articulent donc les questions concrètes liées à l'utilisation des images d'archives à leurs implications théoriques et rejoignent par là la position de Laurent Véray concernant une certaine utilisation des images d'archives dans le documentaire télévisuel : dans « Réflexions sur les usages des images d'archives de la Grande Guerre dans les documentaires télévisuels actuels », un « Point de vue » paru dans *1895 revue d'histoire du cinéma* (n°64, 2011), celui-ci relève, dans certaines œuvres plébiscitées récemment en France et composées majoritairement d'images d'archives, une spectacularisation des événements passés au détriment du caractère historique et didactique pourtant revendiqué par les producteurs et réalisateurs des films cités (Véray prend comme exemple une réalisation sur 1914-1918, une période également citée dans cet ouvrage).
- 5 Pour répondre à l'interrogation « À qui appartiennent les images ? », les deux auteures se sont entretenues avec des professionnels qui ont affaire aux archives dans leur pratique quotidienne : Xavier Sené, conservateur et directeur du pôle de conservation et valorisation des archives de l'ECPAD ; Agnès Magnien, conservatrice et directrice déléguée des collections de l'Ina ; Serge Lalou, producteur aux Films d'ici, qui a produit de nombreux documentaires pour la télévision et le cinéma ; Jean-Gabriel Périot, réalisateur, notamment l'auteur d'*Une jeunesse allemande* (France, Suisse, Allemagne, 2015), film sur la RAF (Fraction armée rouge) composé uniquement d'archives ; à ces témoignages s'ajoutent les réflexions de Marie-José Mondzain, philosophe, spécialiste de l'image, et l'avis d'une avocate experte de la propriété intellectuelle, Nathalie Chassigneux.
- 6 Les personnes interrogées sont pour certaines des acteurs de la circulation des archives en France, il y en aurait d'autres évidemment, comme un représentant de la BNF ou des Archives françaises du film par exemple, mais le fait d'inclure les témoignages de Lalou et Périot, plus proches de la création, oriente les discours vers une pratique spécifique, celle de l'utilisation des images d'archives dans le cinéma documentaire.
- 7 L'ouvrage se présente donc sous la forme de six entretiens autonomes sur l'expérience de chacun, que ce soit dans une démarche personnelle ou institutionnelle ; cette forme rend la lecture aisée et permet de l'aborder dans un ordre aléatoire. Les dialogues sont précédés d'une introduction et d'une conclusion des auteures.

- 8 En traitant des aspects liés à l'accessibilité et à l'utilisation des archives dans une perspective historique, le livre fait un lien entre le domaine de la recherche et celui de la création cinématographique, ici particulièrement la création documentaire. De fait, l'ouvrage a servi de base de réflexion pour le Débat public organisé dans le cadre de l'édition 2017 du Cinéma du réel, « Mémoire vive, De l'image à l'archive, et après ? », où sont intervenues les deux auteures ; un débat qui s'adressait particulièrement aux professionnels du documentaire confrontés à des problèmes concrets liés aux archives, d'ordre juridique ou financier, mais également à des problèmes éthiques notamment concernant leur implication dans la création d'un savoir. Et c'est bien là l'un des points centraux de cette réflexion.
- 9 D'emblée les textes introductifs donnent le ton, il s'agit d'interroger : « les formes d'écriture de l'histoire, les contours de la licence poétique, la nature du pacte entre créateurs et spectateurs » (p. 21). Car si de nombreux points liés à l'utilisation des images d'archives sont effectivement abordés, l'une des questions principales reste bel et bien la responsabilité vis-à-vis du spectateur dans le discours sur l'Histoire produit par l'utilisation de ces images dans un documentaire. Les entretiens montrent que cette responsabilité est partagée entre toutes les personnes impliquées dans le processus de « réalisation » du film : du directeur d'une institution qui fournit les archives au producteur et au réalisateur en passant par le financeur, la télévision souvent.
- 10 Dans l'une des introductions, « Le singulier destin des images d'archives », Lindeperg confronte deux cas d'utilisation d'archives de la Première Guerre mondiale. Le premier est *Apocalypse : la 1<sup>ère</sup> Guerre mondiale* (Isabelle Clarke et Daniel Costelle, 2014), une série de cinq épisodes de 52 minutes chacun, produits notamment par France Télévisions et qui, au moment de sa diffusion TV en 2014, a connu un vif succès public, mais a également suscité de nombreuses polémiques notamment liées au fait que les images de la guerre ont été colorisées pour un rendu plus « authentique », mais aussi parce que leur montage et leur mise en récit apparaissaient tout à fait discutables d'un point de vue historien : « les grands débats historiographiques sont ignorés au profit d'un récit simplificateur, sans incertitude, ni faille ; le commentaire défend une conception éculée de l'« histoire bataille » ; la série repose sur une vision téléologique, personnaliste et psychologisante de l'histoire » (p. 37).
- 11 À la série *Apocalypse* est opposée la démarche artistique de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi dont le travail sur les archives, à travers des manipulations évidentes sur l'image – il en résulte une image déformée, teintée, ralentie, agrandie –, cherche à en restituer toute la matérialité ; il s'agit d'expérimentations formelles « animées par la volonté de révéler l'idéologie qui les sous-tend, de découvrir dans la texture des images les violences cachées de l'histoire » (pp. 38-39).
- 12 Ces deux exemples, on ne peut plus opposés, montrent bien la caractère périlleux d'un certain usage des images d'archives, exemplifié dans l'introduction par *Apocalypse*, sur lequel les auteures reviendront à plusieurs reprises dans les questions à leurs interlocuteurs. Les images rendues plus attrayantes, plus accessibles, plus dynamiques par des processus de colorisation, d'apposition d'un commentaire, pour répondre aux critères de rentabilité et de marketing de la plupart des chaînes de télévision, producteurs ou coproducteurs de documentaires de ce type, perdent leur *hic et nunc*, et leur présentation, sous cette forme « trafiquée », tend à faire oublier au spectateur que ces images restent le produit d'un point de vue, d'une lecture de la période de l'Histoire à laquelle le film fait référence et qu'elles sont médiatisées. Et paradoxalement, les

transformations bien plus invasives opérées par Gianikian et Ricci Lucchi restituent leur matérialité à ces images d'archives, rendent visible cette médiatisation et rappellent aux spectateurs qu'elles ont été produites dans un but précis et qu'elles n'ont valeur de document que si le but ou l'idéologie qui les sous-tend est révélée dans le film. Cette approche historiographique est d'autant plus capitale lorsque les films sont utilisés dans un cadre pédagogique. Ce fut d'ailleurs l'un des enjeux de la polémique autour d'*Apocalypse* qui, en plus des excellents scores à l'audimat, avait suscité un certain engouement pour une utilisation de la série dans la perspective de l'enseignement de l'Histoire (à ce sujet voir l'article de Séverine Graff : « Les jeunes vont s'éclater ! » *Apocalypse*, la Première Guerre mondiale ou l'enseignant face au défi du spectaculaire », *Didacta Historica, Guerre et paix, enjeux éducatifs*, n° 1, 2015).

- 13 Cette position énoncée dans la partie introductive innerve dès lors tous les entretiens et rend le propos tout à fait passionnant. Car en soulevant ce point nodal de l'utilisation des archives, la problématique mise au jour devient : comment concilier la création d'un savoir permettant au spectateur de prendre de la distance, en interrogeant les images sources avec les impératifs pratiques et économiques auxquels sont soumis les différents acteurs de la circulation des archives en France (à des degrés divers selon leur volonté personnelle et leur indépendance vis-à-vis des voies de financements et de la diffusion des œuvres).
- 14 À cet égard, l'entretien avec Lalou est très significatif puisque s'y dessine une dichotomie entre création et divertissement. En effet, les documentaires de création – moins formatés que les documentaires destinés uniquement à la télévision – dont les films de Gianikian et Ricci Lucchi font partie, au même titre que ceux de Rithy Panh ou Wang Bing cités par Lalou –, ne fédèrent pas, lors de l'une diffusion télé, une audience aussi importante que des productions comme *Apocalypse* et se voient souvent relégués en fin de soirée, y compris sur une chaîne comme Arte. Ces films circulent dans le réseau plus restreint du documentaire de création, c'est-à-dire dans les festivals, en premier lieu, avant une sortie en salles qui reste souvent assez confidentielle.
- 15 L'articulation entre la création d'un savoir et un ensemble de contraintes économiques représente l'une des facettes de la question de la provenance des images d'archives et de leur utilisation, tandis que de nombreuses autres thématiques traversent cet ouvrage et mènent à la réflexion.
- 16 Retenons également que *À qui appartiennent les images ?* est l'une des pierres d'un édifice qui cherche à resserrer les liens entre la recherche en histoire du cinéma et la circulation des archives en France. En effet, en plus de l'implication des deux auteures dans le débat au Cinéma du réel, Szczepanska, qui a notamment réalisé *Nous filmons le peuple* (France, 2013), documentaire composé d'archives autour du cinéma polonais à l'époque socialiste, a mis en place le séminaire « Création documentaire contemporaine », un atelier de formation de Master 2 en histoire du cinéma à l'Université Paris 1, où les étudiants sont amenés à réaliser comme travail de validation un court montage d'images d'archives, accompagné d'un mémoire, à partir d'un travail de recherche dans les fonds de l'ECPAD et de l'Ina. Cette coopération entre chercheurs et institutions d'archives a pu voir le jour grâce la volonté des institutions de valoriser leurs fonds et à la volonté de l'université de professionnaliser les étudiants par la pratique.